

## Article

---

« Méduse-marionnette : *La vie de Marianne* de Marivaux (1728-1741) et l'héritage de *Don Quichotte* »

Jean-Paul Sermain

*Études françaises*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 111-125.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/012926ar>

DOI: 10.7202/012926ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# Méduse-marionnette

*La vie de Marianne* de Marivaux (1728-1741)  
et l'héritage de *Don Quichotte*

JEAN-PAUL SERMAIN

## Roman et antiroman en France et en Angleterre (1730-1750)

La décennie 1730 est décisive dans la formation du roman français puis européen puisqu'elle voit se succéder les principaux romans de Marivaux (1728-1741 pour *La vie de Marianne* et *Le paysan parvenu*), de Crébillon (*Lettres de la marquise*, *Tanzaï* et *Néardarné*, *Les égarements du cœur et de l'esprit*), de Prévost (*Manon Lescaut*, *Le doyen de Killerine*, *Cleveland*, *Histoire d'une Grecque moderne*, *La jeunesse du commandeur*) — sans doute faudrait-il y ajouter Lesage comme ancêtre qui continue son œuvre, en particulier en complétant le *Gil Blas* de 1715 en 1724 et en 1735 ; l'inspiration tirée des *Illustres Françaises* (1713) de Challe étant renforcée par trois rééditions dans les années 1730. Au moins au regard de l'historiographie actuelle, et même si l'on considère l'éclat et l'influence de ces romans au XVIII<sup>e</sup> siècle, on peut la voir (en y ajoutant la production anglaise) comme la période la plus densément riche et innovatrice du siècle (au contraire d'œuvres singulières comme *Tristram Shandy*, *La nouvelle Héloïse*, *Les liaisons dangereuses* et *Delphine*). Si l'on met au second plan les conflits entre les trois romanciers français, on peut caractériser leur création par l'attachement à la connaissance des cœurs et des mœurs, la focalisation sur un individu à la recherche du bonheur et de lui-même, une attention aux mouvements les plus fins de la psychologie et de l'interaction sociale. Dans sa préface aux *Égarements du cœur et de l'esprit* (1736), Crébillon définit cette nouvelle orientation, déjà esquissée dans les choix des romanciers et théoriciens des années 1670-1680 :

le roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien mené ; si, au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de Héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la Comédie, le tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules [...] On ne pêcherait plus contre les convenances et la raison. Le sentiment ne serait point outré ; l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est, on l'éblouirait moins mais on l'instruirait davantage<sup>1</sup>.

Cette formation consciente d'elle-même s'est réalisée en réponse à des critiques externes, bien repérées pour la France par Georges May<sup>2</sup>, mais aussi en réponse à la contestation du roman par lui-même dans des formes regroupées aujourd'hui sous le terme moderne et général d'*antiroman*. La tension créatrice entre ces deux modalités du roman doit tout à Cervantès et aux lectures ultérieures de son chef-d'œuvre. En effet, le rapport du roman à l'*antiroman* n'est pas stable et participe lui-même, dans sa dynamique, de la constitution du genre, de son émancipation poétique et de ses choix successifs. La vigueur matricielle de cette opposition est telle qu'elle inspire encore les critiques universitaires qui, depuis les années 1950, se sont penchés sur le roman antérieur au XIX<sup>e</sup> siècle et l'ont rendu de nouveau lisible. Ian Watt, dans son livre devenu classique, *The Rise of the Novel*<sup>3</sup> (1957), épouse ainsi les motivations des romanciers du XVIII<sup>e</sup> et crédite Defoe, Fielding, Smollett, Richardson et Sterne, d'avoir su saisir le monde réel dans sa diversité concrète, peindre les différents états de la société, montrer l'individu moderne en train de transformer le monde et de construire sa vie. Toutefois, il néglige le fait que ce roman moderne avait une dimension antiromanesque et se développait dans une contestation des modes et des formes archaïques de la fiction, proches des folies de la superstition et des obscurités de la légende, désignées sous le terme de « romance ». Dans ce combat, les écrivains anglais se référaient au rôle pilote joué par Cervantès et à l'exemple de leurs collègues français, les Scarron, Lesage et Marivaux.

La lecture de Watt repose sur un double paradoxe : elle néglige l'intention antiromanesque des écrivains anglais, tout en en célébrant ses effets

1. Claude Crébillon, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2000, p. 69.

2. George May, *Le dilemme du roman au 18<sup>e</sup> siècle*, Yale University Press, PUF, 1963.

3. Voir le numéro spécial de *Eighteenth Century Fiction*, vol. XII, n<sup>os</sup> 2-3, 2000, intitulé *Reconsidering the Rise of the Novel*.

heureux dans l'accès à l'authentique vocation réaliste du roman. Dans un essai paru en français en 2003, *La pensée du roman*, Thomas Pavel reconstruit l'ensemble de l'histoire du genre sur la base d'une même opposition entre une veine réaliste (qu'il appelle « pessimiste ») et une veine idéaliste. D'une certaine façon, l'un et l'autre adoptent le point de vue antiromanesque de la tradition moderne, mais en refusant de considérer cette position et ainsi les conditions mêmes de leur propos. Un tel aveuglement volontaire sur soi a pour corollaire d'accuser l'écart entre les choix des romanciers de part et d'autre de la Manche et de supposer une fidélité du côté français à des formes archaïques de la fiction et le maintien d'une « distance » devant le réel. Le roman français souffrirait ainsi d'un double déficit (même si on peut aimer en décadent exsangue son atmosphère raréfiée) : il garderait l'esprit du vieux roman, peut-être par allégeance aux choix classiques ou par la prégnance des idéaux aristocratiques, et ainsi ignorerait le monde social, l'expérience vécue.

À l'inverse de Ian Watt et de Thomas Pavel, il nous semble indispensable de prendre en considération le rôle donné au projet antiromanesque en France et en Angleterre, si l'on veut comprendre ce que le XVIII<sup>e</sup> siècle a voulu faire et a fait, et établir ce que partagent la France et l'Angleterre comme ce qui les distingue. *La vie de Marianne* de Marivaux nous paraît appropriée pour amorcer cette recherche parce qu'elle est liée aux formes traditionnelles de l'antiroman, qu'elle participe de la refondation du roman des deux côtés de la Manche et qu'elle s'engage dans une voie originale, en jouant de l'effet sidérant de son héroïne narratrice et en laissant transparaître, par derrière, le sourire du marionnettiste.

### L'antiroman du XVIII<sup>e</sup> siècle

Marivaux, en effet, offre la particularité de participer à l'histoire même de l'antiroman, ce qui, pour l'époque, signifie aux façons de lire et de réécrire *Don Quichotte* (cela vaut aussi pour Fielding avec sa pièce *Don Quichotte en Angleterre* et Smollett traducteur de *Don Quichotte*). Son livre, *Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques* (1714-1737), n'est pas la purge nécessaire après l'orgie romanesque des *Effets surprenants de la sympathie* contemporains, un adieu au grand roman baroque, mais la reprise d'une forme ancienne de sa contestation. Jusque vers les années 1660-1670, l'attaque de *Don Quichotte* contre les romans de chevalerie

(dont il fait l'objet de son livre dans la préface et la conclusion) sert de modèle organisant le champ romanesque divisé entre registre héroïque et noble et registre bas et satirique : l'antiroman fait d'une évocation détaillée du monde matériel et socialement inférieur un moyen de tourner en dérision le monde d'en haut et les prétentions littérairement faibles du roman noble. Les années 1660-1670, en France, s'échappent de ce face à face, se détachent et du roman noble et du roman comique (tel qu'il est pratiqué alors), ce que les contemporains ont immédiatement perçu, et créent un nouveau type de roman. Marivaux revient avec *Phasamon* à ce qui a été le choix du premier xvii<sup>e</sup> siècle dans un contexte nouveau qui l'a rendu caduc : c'est pourquoi nous avons parlé d'une reprise « post critique ». Elle préfigure le tour nouveau que va prendre la tension entre roman et antiroman dans les deux décennies de 1730-1750.

### **L'antiroman recréé : l'idéalisme comique des années 1730 et 1740**

Le roman comique s'est forgé au xvii<sup>e</sup> siècle dans le sillage de Cervantès. Il meurt vers 1670, et les romans des années suivantes n'observent plus le monde de l'expérience commune pour en faire ressortir les bassesses et viser ainsi d'autres textes qui les ignorent, ils veulent le saisir de l'intérieur, le regardent à son niveau, pour susciter le sourire de la comédie — selon les termes mêmes de Crébillon. Si on peut les lire comme des transformations profondes du roman comique, c'est non seulement par leur esprit, c'est aussi par la continuité d'une référence à *Don Quichotte*, qui en change en même temps la lecture et l'usage. Ce renouvellement du propos antiromanesque a permis de rendre mieux justice au propos complexe de Cervantès. En effet, celui-ci ne se contente pas de ridiculiser les vieux romans, il leur oppose son propre texte, c'est-à-dire un nouveau type de récit — dont il fait la théorie dans le livre même —, centré sur la quête d'un individu, capable de peindre dans sa plus grande diversité l'Espagne contemporaine et d'utiliser les différents genres narratifs alors actifs. Le désir insensé d'être chevalier errant, qui conduit Don Quichotte à quitter son village, lui fait vivre des aventures auxquelles il ne pouvait prétendre autrement et acquérir ainsi une expérience riche et profonde des êtres, des situations et des débats intellectuels. C'est ce roman non annoncé mais réalisé que lisent et imitent Fielding et Smollett. Dès les années 1715, dans son

*Télémaque travesti* (publié une vingtaine d'années plus tard), Marivaux avait orienté dans ce sens un de ses antiromans encore fidèles au moule du xvii<sup>e</sup> siècle, *Télémaque travesti* : il y attaque une cible contemporaine, *Les aventures de Télémaque* de Fénelon (1699), il y soutient la pertinence de l'esprit comique (ce qu'il invente découvre une vérité de l'homme inaccessible aux grands genres de l'Histoire, de l'épopée ou du roman noble), il dénonce la volonté de soumettre le roman à un projet moral ou politique, à en faire l'expression d'une vérité préalable, sur le modèle de la fable ; il assimile cette domination d'un sens importé conforme aux exigences sociales ainsi que transformation en leçons immédiatement suivies par le lecteur, à la folie de Don Quichotte : c'est supposer que la création littéraire puisse suivre un modèle et que celui-ci fasse effet directement dans la vie. Double sottise. Le carcan de l'antiroman archaïque ne permet pas encore au papillon de quitter sa chrysalide et c'est seulement avec *La vie de Marianne* que Marivaux parvient à donner une valeur pleinement positive aux aventures de ses personnages, à retrouver ainsi l'élan vital de *Don Quichotte*. En effet, ce roman nouveau n'abandonne pas son fondement antiromanesque et se fait en continuité avec les œuvres précédentes : c'est dans la récusation de valeurs poétiques et littéraires traditionnelles, dans un mouvement de réfutation critique que Marivaux entend échapper à toute contrainte de forme ou de sens et laisser ouverte la signification de ce que vit son héroïne.

Cette modalité antiromanesque, si bien repérée et explicitée par des lecteurs attentifs, Fielding et Smollett, est d'emblée installée comme une clef musicale de *La vie de Marianne*<sup>4</sup>. Marivaux avertit sur différents registres que ce roman s'écarte des habitudes reçues et risque de décevoir son lecteur. Cette désinvolture prend le truchement topique d'un manuscrit trouvé<sup>5</sup>, d'une part, puis d'une lettre privée écrite par une femme — Marianne — qui ne sait pas être auteur, n'a pas de « style », ni projet ni intention d'écrivain. L'éditeur commence par soutenir l'authenticité du manuscrit en arguant qu'il s'éloigne trop des attentes pour venir d'un écrivain (VM, 57-58) : le « goût général d'à présent » demande des « faits », « on ne veut dans les aventures que les aventures mêmes », or la narratrice multiple les « réflexions », « fréquentes et longues », propose

4. (éd. Jean Dagen), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997. Dorénavant désigné à l'aide des lettres (VM), suivies du numéro de la page.

5. Voir Jan Herman et Fernand Hallyn (dir.), *Le topos du manuscrit trouvé*, Louvain/Paris, Peeters, 1999.

« des choses un peu réfléchies et raisonnées ». Comme l'auteur affiche par ailleurs sur la page de couverture son nom et s'amuse à rendre non crédible le masque du manuscrit trouvé — nous y reviendrons —, il faut comprendre que ce roman s'oppose à ce qu'on souhaite alors lire. Il surprend par sa matière qui détermine sa manière. Il montre « une femme qui pense » (VM, 110), à « l'esprit sérieux et philosophe » (VM, 57), opérant ainsi une double infraction générique : Marianne offre ce qu'on n'attend pas d'une femme, et Marivaux ce qu'on n'attend pas d'un roman, l'activité d'une pensée et non le compte-rendu d'aventures. Dans les premières pages, l'héroïne qui rapporte sa découverte dans le carrosse attaqué prévient le soupçon du lecteur : « ce début paraît annoncer un roman » (VM, 62), fausse piste pour indiquer ce que ne sera pas le livre (la narratrice dénonce aussi « le goût romanesque » (VM, 65) pris pour l'orpheline et son égoïsme profond). L'avertissement de la seconde partie revient sur cette opposition et répond à ceux qui demandent aux « aventures » de nous amuser et non de « nous faire penser » : « si vous regardez *La vie de Marianne* comme un roman, vous avez raison, votre critique est juste ; il y a trop de réflexions, et ce n'est pas là la forme ordinaire des romans, ou des histoires faites simplement pour divertir » (VM, 109). Il faut se souvenir que « Marianne n'est pas un auteur, c'est une femme qui pense ». Son « ton » n'est ni celui du roman, ni celui de l'histoire, c'est le sien. Après avoir ainsi établi la visée antiromanesque de son livre, Marivaux laisse entendre ce qu'elle comporte de nouveau en laissant Marianne, au début de la seconde partie, répondre à l'idée que ses aventures sont d'un caractère « qui paraîtrait bas et trivial à beaucoup de lecteurs » (VM, 111).

Ces remarques font écho au *Télémaque travesti* mais aussi aux déclarations ultérieures de Fielding et de Smollett. Marivaux stigmatise les réactions de lecteurs qui interprètent l'évocation des réalités sociales à l'aune du roman comique du xviii<sup>e</sup>, alors que *La vie de Marianne* rend compte d'une humanité commune non avec un mépris aristocratique mais dans une intention critique morale et politique n'épargnant aucun milieu (on peut penser aux scènes montrant le très fortuné Climal, aux propos méchants de Varthon, ou à la peinture des femmes du monde occupées à une conversation totalement vide). La contestation de la forme traditionnelle du roman (avec aventures nobles ou grotesques) est donc solidaire d'une remise en cause des valeurs acceptées par la société, à la fois en montrant que les notables ne suivent pas leurs propres idéaux (comme la supérieure du couvent s'intéressant

seulement à l'argent ou Climal détournant la charité pour séduire de très jeunes filles) et en proposant à cette société un autre idéal à travers l'union affectueuse entre Marianne, Miran, Dorsin, Valville ou la formation d'une société des belles âmes, représentée dans le salon de Dorsin, l'accueil de Marianne et le projet de mariage avec Valville. Le roman de Marivaux, dans son esprit, est donc conforme à la nouvelle lecture qui se met en place du roman de Cervantès et de son héros, devenu le père des dissidents qui se dressent contre l'hypocrisie sociale et vivent en accord avec les sentiments humains les plus généreux. Ainsi ce que Pavel appelle le roman *idéaliste* ne s'oppose plus au roman *pessimiste*, mais le nouveau roman comique des années 1730-1740 trouve son principe dans la noblesse profonde de l'héroïne ou du héros, dont la volonté supérieure est capable d'amorcer une transformation utopique du réel. Au même titre que Joseph Andrews et Parson Adams, il y a en Marianne quelque chose de Don Quichotte, du moins du Don Quichotte rêveur et sensible qu'inventent alors les Lumières. *La vie de Marianne* et *Le paysan parvenu* sont donc proches des romans anglais des années 1740, dans l'invention d'un genre comique capable de traiter de façon positive la réalité commune de la société, de peindre un héros quelconque (enfant trouvée, paysan ou bâtard) et de dénoncer les ridicules sociaux à partir d'une exigence éclairée et désintéressée : le point de vue comique procède d'un idéalisme qui échappe à toute mystification par cette conscience comique et critique. Des deux côtés de la Manche, le propos iconoclaste sur le plan littéraire est mis au service d'une contestation morale, sociale et culturelle.

### ***La vie de Marianne, un roman en creux***

Marivaux ne rejoint pas seulement les écrivains anglais dans leur transposition de *Don Quichotte* sur le mode de l'idéalisme comique, il nourrit son œuvre d'une contestation antiromanesque qui lui est propre, répondant à des préoccupations personnelles anciennes. Elle se manifeste dans un mode de composition dont la violence est encore sensible aujourd'hui et qui a empêché sa lecture au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette violence tient d'abord au choix de la matière : il n'y a pas d'aventures, ou le peu qu'il y a est infime (un incident de voirie amène une jeune fille pauvre à montrer son pied et à susciter l'amour d'un riche héritier ; les manœuvres d'un vieux galant lui permettent de porter un moment une belle robe ; elle rencontre une dame généreuse ; elle est surprise chez une



lingère) et elles sont comme estompées par une attention aux détails les plus minuscules dans un temps curieusement dilaté : quelques moments occupent des parties entières.

Cette lenteur et ce refus des « aventures », de l'intrigue, voient leurs effets négatifs intensifiés par trois autres défaillances plus graves à l'égard des exigences du genre, comme par négation de tous ses traits constitutifs. Ils sont décisifs dans la qualification antiromanesque de l'œuvre. On l'a dit, la mise en scène énonciative du roman utilise le *topos* du manuscrit trouvé : dans une maison de campagne — une armoire dissimulée dans le renforcement d'un mur contient un coffre où sont rangées les lettres de Marianne, vieilles de quarante ans... Ces cahiers forment un tout, le lecteur n'y aura jamais accès. En effet, le romancier oublie bientôt cette fiction et laisse sa Marianne écrire ses lettres au rythme des remarques de son interlocutrice et même des lecteurs. Aussi bien trois ans s'écoulent entre la première et la deuxième partie (1731-1734) et, à ce rythme capricieux, il faut attendre 1741 pour connaître les trois dernières parties (9 à 11). Ce mode de publication fractionné et étalé sur dix ans fait fi d'une lecture linéaire fondée sur la curiosité pour l'intrigue et les aventures : le lecteur aura oublié les détails de la première partie quand il découvre la deuxième et devra donc s'intéresser à autre chose qu'à l'histoire. Ce choix de publication implique que le romancier peut modifier son projet ou l'inventer au fur et à mesure qu'il entame une nouvelle partie (et il tient compte des réactions du public). Chaque partie ne saurait donc prendre place dans une composition préméditée. Une telle désinvolture est amplifiée par un dernier choix, celui de ne pas conclure, lui-même aggravé par le déplacement de l'intrigue (et de la parole narratrice) vers un personnage qui ne joue aucun rôle dans la vie de Marianne, Tervire, les aventures de celle-ci, qui occupent les trois dernières parties, formant par ailleurs antithèse complète avec celles de son auditrice, la mémorialiste principale. Ce sont donc finalement deux histoires qui restent en suspens. Le romancier se prive de ce qui était considéré comme l'une des propriétés du poète, l'invention d'une fable et la conception d'un plan — ce qu'exploiteront superbement les romanciers du *xix<sup>e</sup>* et une partie de ceux du *xx<sup>e</sup>* (c'est dans l'ensemble d'une intrigue que les moments du roman prennent sens et profondeur). On comprend la désaffection pour *La vie de Marianne* au moment où les attentes du public ont radicalement changé.

Ce renoncement provoquant aux ressources du roman (qui ne cesseront de se développer au cours du *xix<sup>e</sup>* siècle) ne vient pas seulement

renforcer les effets d'une matière inédite (la femme qui pense et non les aventures), elles obéissent à une logique sur laquelle Marivaux s'est expliqué quelques années auparavant dans les feuilles « volantes » du *Spectateur français* (puis dans *L'indigent philosophe*). Il y dénonce le principe de composition, qui revient à déterminer à l'avance le plan de l'œuvre, son organisation générale, le dessein de l'intrigue et la progression du roman : le « plan » oblige à tout prévoir, à arrêter la conception du texte avant sa rédaction, c'est-à-dire avant que ne s'effectue le mouvement créateur de la pensée (ce qu'il appelle aussi son « imagination »). L'invention est désormais prisonnière du cadre initial, d'un moment révolu, et, par conséquent, enchaînée à ce qui a été fixé, elle n'a plus aucune force (alors même qu'elle ne surgit qu'en réponse aux sollicitations de l'instant). Certes, les mémoires du personnage s'écrivent à partir d'une fin comme l'indique le sous-titre du roman de Marivaux (« ou les Aventures de Madame la comtesse de \*\*\* »), mais si Marianne a une identité, le lecteur ne saura jamais laquelle — il est différent d'être comtesse par mariage ou par naissance. En contredisant la fiction initiale du manuscrit trouvé, en laissant ignorer quel est l'état de la narratrice, les circonstances de sa réussite, Marivaux réduit la détermination du récit mémorialiste, lui offre de recommencer à nouveaux frais dix fois. Parallèlement, il se soustrait à l'obligation d'inventer une histoire complète et il peut rebondir à chaque nouvelle livraison. La quasi-absence d'aventures lui laisse aussi le choix de circonstances banales et interchangeables.

En vidant le roman de sa matière narrative et en écartant le tracé d'une intrigue menée à son terme, l'écrivain veut se libérer des contraintes de la composition ou plus simplement de la nécessité dramatique (autant que faire se peut), et cette liberté rend en retour possible la délégation de l'invention du récit à la mémorialiste : son rôle principal est moins de suivre le déroulement du passé (où elle est contrainte par l'ordre et le contenu des faits) que de le comprendre, en opérant une sélection parmi des circonstances infimes et en offrant ses réflexions faites dans l'instant présent. On peut illustrer ce phénomène par l'exemple fameux (parce que son sujet est topique) de l'arrivée à Paris (VM, 69). S'imposant de l'extérieur à l'héroïne et au romancier, la réalité objective de Paris est écartée — alors que la vision de la capitale par une jeune provinciale ne serait pas à dédaigner par un romancier, et qu'elle présenterait au lecteur une série d'informations sur le cadre dans lequel les principales aventures vont se dérouler. L'arrivée à Paris

oblige l'héroïne à se concentrer sur elle-même car elle provoque un trouble de la conscience et comme une aphasie : « Je ne saurais vous dire ce que je sentis en voyant cette grande ville, et son fracas, et son peuple et ses rues. » La description est remplacée par une définition de choses comme la pourrait donner un dictionnaire, et elle est chargée de dire la perte de soi : « Je n'étais plus à moi, je ne me souvenais de rien. » Cette confusion surmontée, la mémorialiste ne mentionne pas ce qu'elle voit, elle note que son émotion lui fait prendre conscience d'elle-même, et que ce mouvement réflexif sur soi est source de plaisir : « Je jouis de toute ma surprise ; je sentis mes mouvements. » Le réel vaut parce qu'il active son « imagination », et lui permet d'envisager les agréments futurs qu'il va lui procurer. Les « habitants » de Paris non vus sont remplacés par les « plaisirs » qui l'habitent et qui l'attendent. Ce mouvement affectif de la pensée (puisque'il s'agit d'imaginer des jouissances à venir) corrige l'effacement du sujet initial dans l'émotion par une conscience de soi qui conduit à l'effacement du monde, du moins à sa transformation en chose mentale (doublement modalisée comme une représentation et hypothétique). La narratrice conclut en interprétant ces pensées comme une manifestation de sa vocation : elle anticipe sur ce qu'elle va devenir et y trouve la preuve que ce développement est conforme à sa nature. La lecture du monde s'est changée en lecture de soi, et le circuit des aventures est remplacé par la clef personnelle qui les détermine : Marianne est ce qui va lui arriver, et c'est cette identité qu'il importe de relever dans le mouvement conscient de l'écriture.

### La méduse et le marionnettiste

Ce processus — la manière dont la réflexion émane de l'expérience et en établit le compte-rendu — confère à l'activité de la mémorialiste une présence et une force exceptionnelles, puisqu'elle ne dépend pas des événements ou des prouesses de son existence antérieures à sa rédaction (on pourrait dire que le romancier nourrit son héroïne de l'énergie qu'il déploie dans ses propres réflexions morales). Elle se montre à nous en train de produire et non de reproduire (ce qui la rapproche de la situation autobiographique). Cette activité s'apparente à celle des narrateurs écrivains, eux directement inspirés de *Don Quichotte*, actifs dans *Pharsamon*, *Tristan Shandy* et *Jacques le fataliste*. À la différence qu'elle ne raconte pas la vie des autres, mais la sienne.

La présence de cette femme écrivain qui pense est renforcée par son charme, par son pouvoir de séduction, par l'efficacité de ses déclarations de naïveté, d'absence de préméditation, par sa capacité à accéder au noyau secret du moi ; elle est profondément en accord avec l'itinéraire qu'elle décrit, qui en fait un Don Quichotte moderne en robe (plus heureuse que son illustre ancêtre) : elle parvient à faire advenir au sein de la société un îlot de générosité et de grandeur morale reposant sur le désir d'accéder à sa grandeur et de la confirmer (Marianne est à cet égard un modèle de Julie, au même titre que Rousseau reprend dans *La nouvelle Héloïse* le propos antiromanesque de *La vie de Marianne*). Le lecteur croit à ce que dit Marianne ou du moins à la vigueur de son projet, le romancier fait croire en son indépendance, en son esprit, en son activité, à l'égal de l'influence qu'elle exerce sur son entourage et à son art de convaincre, d'écrire et de penser. Sur elle repose donc le pouvoir propre du roman non seulement à susciter une illusion mais à créer un monde et à enrichir notre expérience. C'est précisément parce qu'il délègue en partie ses prérogatives, ou plus exactement qu'il place au sein même de l'histoire racontée, de la fiction, la responsabilité de l'énoncé romanesque — selon le principe des mémoires feints — que l'écrivain peut conjointement faire émaner de l'histoire son projet antiromanesque : il ménage dans le développement même du destin et du texte de Marianne, dans ses réussites éblouissantes, les indices de leur caractère artificiel, invraisemblable, trompeur. Il incite à découvrir dans le roman ce qui le mine, le conteste, en dénonce l'imposture. Tromperie ou conscience d'une fictivité qui n'est pas une fin en soi, puisque sa perception est absolument nécessaire pour comprendre le propos de l'écrivain : son but de romancier n'est pas d'exhiber une héroïne médusante ni même de se faire remarquer en marionnettiste virtuose, par derrière, mais de susciter une interrogation sur ce qui rend à la fois tenable et intenable le discours de l'héroïne, le roman convaincant et contraire à toute vraisemblance : on ne comprendra ce que signifie le destin de Marianne qu'en résistant aux attraits du roman et en mesurant ses ruses, ses manœuvres, ses tours de magie. Marivaux prolonge ainsi le propos antiromanesque explicite de *La vie de Marianne* — centré sur l'originalité de son écriture et sur l'opposition de l'héroïne aux règles sociales, sur l'exhibition d'une double infraction —, puisqu'il amène le lecteur, dans un deuxième temps, à se détacher de sa propre adhésion au monde romanesque et fait de la compréhension de cette

adhésion, et en particulier des illusions qu'elle implique, le sens profond de son livre.

Aussi convient-il de repérer ce qui, en contradiction avec la réussite de l'héroïne et narratrice, entraîne un repli critique à l'égard du discours romanesque. Cela se fait sur trois plans. Le premier déjà évoqué, le plus évident, est celui de la vraisemblance énonciative : Marivaux fait tout pour qu'on ne partage pas l'illusion d'un manuscrit, qu'on ne croie pas à l'autonomie de sa mémorialiste. Le deuxième tient, sur le plan de la diégèse, à l'invraisemblance de son succès (comme celui de Jacob, parallèlement) : non seulement l'effet des hasards est considérable, mais la logique sociale voue l'héroïne à la servitude ou à la prostitution, et on se demande où l'on peut trouver des femmes aussi follement généreuses que Miran ou Dorsin, des hommes si amoureux que Valville et l'officier, si oublieux les uns et les autres des devoirs sociaux ou de leurs intérêts les plus proches. Tout réussit trop bien à ce Don Quichotte de charme qui a endossé une robe bien équivoque (elle engage l'héroïne sur la pente glissante de la vénalité). Le lecteur, en troisième lieu, se voit présenter par la mémorialiste pourquoi on ne saurait avoir confiance en elle : elle est dans l'impossibilité de dire ou de connaître sa propre vérité (et obligée d'utiliser comme écran sa volonté impérieuse de vérité et de sincérité). Cette arriviste qui calcule, trompe, manipule réussit à condition de dissimuler ses calculs, ses tromperies, ses manipulations : elle ne peut en peindre que les effets heureux (à l'inverse d'une Merteuil qui profite de la situation épistolaire pour faire confiance à un complice de ce que la société doit ignorer). La signification de ses actes doit donc lui échapper (sa vérité est dans cette impossibilité) ; impossibilité qui reconduit à un autre niveau celle de sa réussite sociale — elle ne saurait ni si bien parler ni être si intelligente ; cela dépasse l'imagination — tout comme dans *Le paysan parvenu*, la séduction du héros et celle du mémorialiste cachent plus qu'elles n'expliquent les conditions de son ascension et de son apprentissage du langage le plus élégant.

Marivaux fait donc apparaître tout ce qui s'oppose au discours de Marianne, à son contenu (invraisemblable), à son autonomie (fictive), à son énonciation (trompeuse), et en même temps il lui a permis de porter à la perfection le processus d'appropriation du discours mémorialiste, l'illusion que le personnage écrit ses mémoires et d'une certaine façon en est capable, non seulement par sa compétence littéraire mais aussi par le savoir acquis, les positions atteintes, les expériences

accumulées. Le roman repose sur un leurre, non pas dans le sens banal et étroit où, derrière le personnage romanesque qui raconte, vit, pense et écrit, il faut bien mettre un auteur qui invente, et qui, dans ce talent, montre sa créativité supérieure, mais dans le sens plus spécifique où le propos du roman, sa leçon littéraire, philosophique et morale, reposent sur la perception et l'interprétation de ce leurre, autant dire sur la conscience antiromanesque qu'on peut prendre des mémoires de Marianne : Marivaux, comme les autres grands écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle et comme Cervantès, ne fait pas de l'antiroman une forme ou un genre littéraire, mais une façon de construire le roman sur un mode clivé, de se servir dans le roman de la conscience d'un artifice, d'une fiction, d'une sorte d'utopie romanesque. En effet, la valeur novatrice du discours de Marianne femme qui pense, la justesse de son ton, l'originalité de son style, la valeur idéale de son aventure, de sa réussite, son affranchissement des contraintes économiques et nobiliaires, sa célébration de l'égalité des âmes, les moments de communion dans la générosité, la séduction de cette vie et de la pensée de cette vie, l'impression d'une autonomie du sujet écrivant, tout cela, dans un même temps, doit s'imposer dans son prestige médusant, et apparaître comme totalement impossible, factice, inconcevable : comme une ruse de romancier se jouant, en marionnettiste, de la crédulité complaisante du lecteur. L'écrivain se donne pour tâche de construire la parole d'un sujet à qui cette parole est interdite, parole qui existe dans l'espace du roman comme *artefact* éblouissant en même temps que comme force subversive détruisant toutes les contraintes de la littérature romanesque et des nécessités sociales. Son irréalisme suggéré n'est pas là pour mettre en valeur le romancier (seul capable avec les moyens de la littérature d'en créer le fantôme), mais pour déterminer la modalité de ce discours et définir sa portée révolutionnaire. Le donquichottisme du roman ne s'arrête pas à son personnage idéaliste, il concerne les conditions de possibilité du discours romanesque : il faut qu'il soit tenu pour qu'on ait l'idée qu'il est intenable, qu'il repose sur une illusion, dont il faut se déprendre pour commencer à l'interpréter.

On peut rapporter à ce mode d'antiroman *La nouvelle Héloïse*, mais aussi une œuvre qu'on attend moins comme *Les liaisons dangereuses*. Ce roman est fondé sur le pouvoir d'illusion exercé, sur les protagonistes comme sur les lecteurs, par les entreprises de séduction et de maîtrise absolue engagées par les deux héros principaux, Merteuil et Valmont, et comme par l'engagement total dans leurs discours d'autres personnages

comme Mme de Tourvel. Mais, d'une part, Laclos prend bien soin d'opposer à ces intentions de vérité et de transparence (cruelle ou pathétique) la composition de la correspondance et les effets de commentaire ironique ou sarcastique que ménage son organisation : la vérité des personnages ne leur appartient pas. D'autre part, ils sont amenés à distinguer leur être social de leur être profond, mais l'évolution du roman brouille de façon définitive cette distinction : Valmont et Merteuil s'identifient à leur vocation de séducteurs, Tourvel à celle de femme pieuse et fidèle, puis de l'amoureuse absolue, Rosemonde à celle de femme expérimentée et morale, mais cette authenticité se trouble, et jamais le rôle ne cesse de menacer de facticité leur prétendu contrôle, leur prétendu aveu, leur prétendue adhésion. Le roman se construit donc réflexivement dans la conscience d'un mensonge et d'une vérité littéraire de ce mensonge : seul le romancier qui agence le roman, invente les situations, peut faire voir ce qui se soustrait au discours des personnages, seule la littérature peut les montrer, les faire parler dans une vérité d'eux-mêmes qui échappe à leur parole consciente, dans l'aveu ou le contrôle, la domination ou le lyrisme. Marivaux comme Laclos nous mettent face à une parole éminemment séductrice dans son refus de la ruse, dans son authenticité, dans son charme, dans le récit de ses conquêtes, dans la démonstration d'un accès au sens du moi ; mais cette séduction fascinante est celle de Méduse : elle n'est qu'un leurre, et le texte contient tout ce qui met en garde le lecteur contre ses propres illusions.

*La vie de Marianne* combine plusieurs modes d'antiroman. Il est lié d'abord à ses anciennes formes, fécondes dans les années 1620-1670, désormais tirées dans un sens « postcritique ». Son refus de satisfaire les attentes de l'amateur de roman sert en outre à mettre en place un « nouveau roman » dont on trouve une bonne description chez Fielding : le regard comique sur la société (qui en découvre les hypocrisies, les tares, les grimaces) procède d'une exigence idéaliste à laquelle le roman donne utopiquement sa chance ; et c'est la forme prise par cette utopie, le discours d'une femme explorant sa propre conscience du monde, qui éveille, au sein même de l'admiration du lecteur séduit par l'héroïne et la mémorialiste, le soupçon et surtout l'idée que ce discours est impossible à tenir, contradictoire dans son statut (de lettres authentiques), son contenu (d'ascension) et sa visée (se dire vraiment). Le propos de Marivaux tient tout entier dans le paradoxe de cette illusion et de sa déconstruction antiromanesque : il présente comme réalisé

ce qui doit nous faire concevoir l'inimaginable. Marivaux exploite ainsi dans un sens original le dispositif structural du roman-mémoires (comme du roman par lettres) selon lequel le roman se dissimule dans le leurre d'un énoncé convaincant du personnage, dans sa propre représentation de sa vie (qu'il la joue ou la rejoue) et vise à faire prendre conscience de ce leurre, de ses conditions de production et d'efficacité. Marivaux détourne ce modèle dans le sens antiromanesque qu'on attribue alors à *Don Quichotte* : non seulement il fait de l'héroïne celle qui prend au sérieux les prétentions morales dont la société voile ses injustices et ses violences, et lui donne à réussir ce que le chevalier à la triste figure manquait, mais, en réduisant le discours romanesque à la production même de son succès par l'héroïne, il installe le lecteur au cœur de la contradiction qu'il représente, et l'oblige ainsi à se partager entre l'adhésion à cette histoire et le sentiment critique de son imposture. La force de cet antiroman vient de la convergence entre la mise en question du discours de l'héroïne et celle du roman lui-même. En cela, Marivaux dégage bien comme ses contemporains et admirateurs anglais la leçon du roman de Cervantès : celui-ci ne veut pas seulement opposer à un roman archaïque et décrié un autre, qu'il est en train de produire dans ce mouvement de réfutation, il observe aussi la société à partir d'une position idéaliste soutenue par le héros fou. Cervantès met au premier plan les aberrations grotesques de celle-ci, et fait apparaître, en même temps qu'un autre moyen de faire le roman, la valeur critique de la folie, tandis que Marivaux, en accord avec l'esthétique de son temps, laisse d'abord le lecteur se prendre au pouvoir de séduction de l'idéalisme (comme de son nouveau roman) avant de l'amener à le récuser : non les mémoires n'ont pas été écrits par Marianne, non ses mémoires sont profondément trompeurs dans leur contenu même. Si les autres grands romans-mémoires et épistolaires du XVIII<sup>e</sup> siècle (jusqu'à Rousseau et Laclos) tirent également parti de ce dispositif structural qui permet de créer l'apparence de la vérité pour interroger les acceptions de la vérité morale et sociale, l'originalité de Marivaux est de centrer son propos antiromanesque sur une héroïne en lui donnant la fonction d'un Don Quichotte moderne, ce qui rapproche son œuvre des romans anglais un peu postérieurs, et, ce qui le distingue de ses confrères en quichottie, c'est d'avoir fondé l'autonomie chevaleresque de Marianne sur son talent et son travail d'écriture, substituant ainsi à l'épée un outil moderne, la plume autobiographe.